

Torsten Eßer

**Jesuiten, Todestango, Tote Hosen.  
Musikalische Begegnungen  
zwischen Argentinien und Deutschland**

Argentinien ist uns lange  
Zweite Heimat schon geworden,  
für die unser Herze schlägt.  
Doch, wir sind und bleiben Deutsche,  
treu dem schönen Land ergeben,  
das den Namen Deutschland trägt.

(Deutscher Sängerbund am Río de la Plata)

**1. Einleitung**

Unter den Bändern, die Nationen verbinden, ist die Musik sicher eines der stärksten. Das gilt auch für Argentinien und Deutschland. Freunde klassischer Musik in Argentinien beschäftigen sich häufig auch mit dem Heimatland von Beethoven, Bach und Co., Tangoanhänger fühlen sich meistens auch Argentinien verbunden. Hinzu kommen die vielen Komponisten, Musiker, Instrumentenbauer etc., die – wie Heinrich Band, Mauricio Kagel oder “Die Toten Hosen” – entweder in beiden Musikkulturen Bedeutung erlangt haben oder durch ihre Aktivitäten daran beteiligt waren, das musikalische Band zwischen den beiden Ländern zu knüpfen.

Aber ist Mauricio Kagel, der im Alter von 26 Jahren nach Deutschland kam und dort sein Hauptwerk schuf, ein deutscher oder argentinischer Komponist? Was hat sein Kompositionsstil mit Argentinern seiner Generation gemein? “Die Nationalität eines Menschen ist ein Unfall bzw. sollte es sein”, pflegte Kagel zu sagen (Solare 1998: 16). Ist ein Deutscher an seinem Pass erkennbar oder an seiner Herkunft? Unter “deutsch” werden in diesem Beitrag alle Deutschsprachigen verstanden, die über die Jahrhunderte nach Argentinien kamen, schon weil es für Argentinier in der Regel keinen Unterschied macht, ob jemand aus Berlin, Zürich oder Wien kam/kommt, und vie-

le Musiker aus Österreich und der Schweiz ohnehin in Deutschland studiert oder gearbeitet hatten, bevor sie nach Argentinien kamen.

## 2. Musikalische Einbahnstraße

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts waren die musikalischen Beziehungen zwischen Argentinien und Deutschland nahezu eine Einbahnstraße: Deutsche und ihre Musik erreichten Argentinien, umgekehrt fanden nur wenige Argentinier ihren Weg nach Deutschland, von ihrer Musik ganz zu schweigen.

Einem Deutschen, dem bayrischen Landsknecht Ulrich Schmidel, der 1536 im Gefolge von Pedro Mendoza an den Río de la Plata kam, verdanken wir die erste Beschreibung indianischer Musikpraktiken. Die ersten Deutschen, die jedoch Musik in die spanische La Plata-Kolonie brachten, die "kulturell letzte Provinz des Imperiums", waren Jesuitenmissionare. Sie entwickelten ihre 30 Guaraní-Missionen mit den rund 100.000 *indígenas* "zu blühenden Ortschaften von einem kulturellen Niveau, an das keine Stadt in Spanisch-Amerika heranreichte" (Fröschle 1979: 47). Anton (Klemens) Sepp (von Seppenburg) aus Tirol machte 1691 den Anfang, als er in Buenos Aires von Bord eines spanischen Schiffes ging, im Gepäck Lauten, Zithern, verschiedene Flöten, Violen und eine Trompete, die er sich während seiner Wartezeit in Cádiz hatte bauen lassen. Schon als Jugendlicher war er mit Musik erzogen und wegen seiner schönen Stimme in den Knabenchor der kaiserlichen Hofkapelle aufgenommen worden (Lütge et al. 1981: 41-42). In der Reduktion Yapeyú – und später in vier weiteren Guaraní-Missionen – widmete er sich neben seinen vielen anderen Aufgaben auch dem Musik- und Gesangsunterricht für die *indígenas*. Yapeyú entwickelte sich so zu einem Zentrum der Musikerziehung der Guaraníjugend. Sein Madrigalchor sang das "Laudate pueri" und deutsche Weihnachtslieder, die Musikanten spielten auf Flöten und Schalmeien eine Pastorale und standen darin den Europäern in nichts nach (Lütge et al. 1981: 44; Fröschle 1979: 49). Sepp bildete die *indígenas* auch im Instrumentenbau aus: "Vor einigen Tagen habe ich Bohrer aus Eisen hergestellt, um Fagote und Flöten bauen zu können. Die Instrumente sind ebenso gut wie diejenigen, die ich aus Europa mitgebracht hatte", schrieb er 1692 (Gesualdo 1998: 43).

Sein Nachfolger, Florian Baucke aus Winzig (Schlesien), war ebenfalls handwerklich und musikalisch begabt. 1749 in Buenos Aires an Land gegangen, kam er drei Jahre später mit vielen Instrumenten im Gepäck in einer Mission der Mocobi-Indianer an, deren Sprache er bald erlernte. 1755 hatte der begeisterte Geiger schon ein Orchester mit 20 Musikern ausgebildet, das für Konzerte nach Buenos Aires eingeladen wurde. Sie stellten ihre Instrumente selbst her, sogar eine Orgel mit fünf Registern baute Paucke mit seinen Helfern (Gesualdo 1998: 48-49). Pater Martin Schmid aus der Schweiz wiederum gilt als Begründer einer Instrumentenmanufaktur beim Stamm der Chiquitos und versorgte deren Dörfer – unterstützt vom Deutschböhmen Johannes Messner – mit Orgeln, Geigen, Harfen, Trompeten etc. Die Metallteile, die sie für deren Bau benötigten, stellten sie in einer eigenen Gießerei her. Beide komponierten Messen und Motetten in spanischer und indigener Sprache (Lütge et al. 1981: 54-56). Natürlich diente Musik nicht nur der Erbauung, sondern war immer auch Mittel zum Zweck der Missionierung: „Ich bin doch Missionar, und eben deshalb Missionar, weil ich singe, tanze und spiele“, schrieb Martin Schmid in seine Heimat (Fröschle 1979: 57). Die fruchtbare Arbeit der Jesuiten endete mit ihrer Ausweisung aus den spanischen Kolonien im Jahre 1767. Zurück blieben über 1.000 konfiszierte Instrumente (Gesualdo 1998: 54).

Während der Kolonialzeit tendierte die deutsche Einwanderung in die La Plata-Region aufgrund der spanischen Einwanderungspolitik gegen Null. Nach den Befreiungskriegen, ab etwa 1820, änderte sich das, 1869 lebten schon rund 5.000 Deutsche in Argentinien. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensivierte sich das Gemeinschaftsleben und es kam zur Gründung dauerhafter Vereinigungen (Wolf 2007: 15). In fast jeder deutschen Familie wurde gesungen oder ein Instrument gespielt, sodass die Gründung von Musikvereinen nahe lag. Mit einem Wohltätigkeitskonzert zum Bau eines deutschen Gotteshauses in Buenos Aires am 30. Juli 1845 tritt das deutsche Musikleben aus seinem privaten Schattendasein hervor (auch wenn schon zuvor hier und dort Werke deutscher Komponisten aufgeführt worden waren – so 1836 Beethovens „Missa Solemnis“ in der Jesuitenkirche Sankt Ignatius). Ein Orchester unter dem Dirigenten Johann Heinrich Amelong aus ausschließlich deutschen Musikern, ein national gemischter Chor sowie verschiedene Solisten führten Haydns Oratorium

**Orchester der Mission San Juan Bautista  
mit Oboe, Violine, Viola, Harfe und zwei Flöten, 1755**



Quelle: Gesualdo (1998: 41).

“Die Schöpfung” auf. Die Argentinier, bisher nur italienische Opern und spanische Zarzuelas gewöhnt, reagierten begeistert und boten den deutschen Musikern an, nun regelmäßig das Theater für Konzerte zu nutzen (Fröschle 1979: 80; Lütge et al. 1981: 152). Aus dem Choring schließlich 1855 der Gesangsverein “Germania” hervor, geleitet vom Chordirigenten Karl Keil, vom dem sich wiederum sechs Jahre später der Verein “Teutonia” abspaltete. Solidarität nach innen und Abgrenzung nach außen verhinderten eine schnelle Akkulturation der deutschen Gemeinde (Wolf 2007: 16). Aber die Musik stellte ein wirksames Bindeglied zwischen Deutschen und Argentinern dar. Viele Deutsche waren Mitglied der 1822 von Argentinern gegründeten *Sociedad Filarmónica*, die zeitweise von Hermann Herstell geleitet wurde, der zum ersten Mal in Argentinien Musik von Wagner aufführte. Die deutsche – aber auch die argentinische – Oberschicht ver-

sammelte sich seit 1856 wöchentlich zu Musikveranstaltungen im Haus des Börsenmaklers David Krutisch, dessen Frau Bertha als "Nachtigall vom La Plata" gefeiert wurde. Pianisten wie Adolph Carrius oder Siegmund Niehbur gaben dort Konzerte, ebenso verschiedene Kammermusikensembles (Lütge et al. 1981: 152-153). Der berühmte Pianist Sigismund Thalberg unternahm 1855 eine Tournee durch Süd- und Nordamerika und gastierte auch in Buenos Aires.

Auf die aufgelöste *Sociedad Filarmónica* folgte im Jahre 1862 die "Deutsche Sing-Akademie". Der Erfolg der Konzerte – u.a. spielte man Mendelssohns Oratorium "Paulus" – führte zu dem Gedanken, ein eigenes Konzerthaus errichten zu lassen. Das "Coliseum" öffnete 1865 die Pforten und errang alsbald die Bewunderung der argentinischen Kritiker, die sowohl die Hingabe der Mitglieder der Sing-Akademie bewunderten, die bei keiner Probe fehlten, als auch die schweigende Aufmerksamkeit des Publikums. Zahlreiche europäische Solisten gastierten im *Coliseum*, u.a. die Pianisten Karl Schramm und Theodor Ritter und der Cellist Karl Werner. 1865 splitterte sich von der "Teutonia" ein weiterer Gesangsverein ab, "Heimat" genannt, der unter Leitung von Johann Reinken gefeierte Konzerte gab, u.a. ein "Megakonzert" mit 150 Sängern und 75 Instrumentalisten. Der Walzer, der um das Jahr 1800 nach Argentinien gelangt war und Eingang in die argentinischen Volkstänze und die dazugehörige Musik gefunden hatte, gelangte mit den Kompositionen von Johann Strauß Vater u.a. auch in die Konzertsäle der Oberschicht (Franze 1961: 145).

1870/71 forderten Cholera- und Gelbfieberepidemien Tausende Opfer in Buenos Aires, darunter viele Deutsche. Die Lücken, die die Epidemien in den Ensembles gerissen hatten, konnten Ende 1871 geschlossen werden, aber die Konzerttätigkeit ging zurück, ebenso das Interesse der Deutschen an der Vereinsarbeit, sodass 1873 das *Coliseum* verkauft werden musste (Lütge et al. 1981: 154-156). 1882 umfasste die Sing-Akademie unter Leitung des Italieners Pietro Melani wieder 155 Sänger und Musiker und konnte bis zu ihrem Ende 1896 die Zahl von 127 Konzerten erreichen, darunter Werke von Mozart, Beethoven, Grieg und Schumann (Lütge et al. 1981: 286-287). Ein Jahr zuvor hatte sich der "Deutsche Männergesangsverein" in Buenos Aires gegründet.

### *2.1 Tangomelancholie aus Deutschland*

Der Tango, der wohl um 1880 in den Vorstädten von Buenos Aires entstand, erhielt seinen melancholischen Charakter erst durch ein deutsches Instrument, das Bandonion (alte deutsche Schreibweise), „ein derart germanisches Instrument [...] um den Kummer der Menschen vom Río de la Plata zu besingen“, so der Schriftsteller Ernesto Sábato (Birkenstock/Rüegg 1999: 72). Das Bandoneon (moderne deutsche Schreibweise) ist ein wechseltöniges Instrument, dessen Tonumfang fast fünf Oktaven umfasst. Mit der linken Hand werden celloartige Bässe gespielt, mit der rechten hohe Töne wie von einer Klarinette. In der mittleren Lage überschneiden sich die beiden Seiten in einer Oktave. Das Urinstrument, die Konzertina, stammt aus dem Erzgebirge, wo sie etwa ab 1835 zum ersten Mal gebaut wurde. Die „Carlsfelder Konzertina“ von Carl Friedrich Zimmermann aus dem Jahr 1851 besaß noch einen sehr geringen Tonumfang. Der Musikalienhändler Heinrich Band aus Krefeld entwickelte sie ab 1856 weiter und benannte sie zur Unterscheidung zu vielen anderen Modellen nach sich selbst. Sein Instrument wurde bekannt als „Bandonion rheinischer Tonlage“, mit 142 Tönen, das sich später in Argentinien als Standard etablierte, während die Deutschen sich auf das Einheitsbandonion mit 144 Tönen festlegten. Das Bandonion wurde als „Klavier der kleinen Leute“ vor allem unter Bergleuten sehr populär, war es doch ohne Notenkenntnisse zu spielen. Der erste Bandonionverein gründete sich 1874 in Chemnitz. Und während es in Deutschland mit der Machtergreifung der Nazis nahezu verschwand, da diese die Bandonionvereine verboten, trat es am Río de La Plata ab etwa 1870 seinen bis heute andauernden Siegeszug an. Wie es dort hingelange – mit Matrosen oder Einwanderern –, ist bis heute Gegenstand von Legenden, aber nicht geklärt. Das Bandoneón (spanische Schreibweise) entwickelte sich nicht nur zum wichtigsten Instrument des Tangos, sondern wurde auch oft selbst besungen (Birkenstock/Rüegg 1999: 74-80). Jorge Weckesser, aus einer Wolgadeutschen-Familie stammend, gründete in Buenos Aires die erste Bandoneon-Werkstatt. Noch heute betreiben die Weckessers – mittlerweile in der dritten Generation – eine der raren Reparaturstätten für dieses Instrument, dessen treibender Sound mittelbar von Deutschen beseelt ist. Etwa 90% der Instrumente, die heute in Buenos Aires gespielt werden, sind mehr als

80 Jahre alt und stammen noch aus deutscher Produktion. So wie die Geschichte des Bandoneons in Deutschland ihren Anfang nahm, so setzt sie sich auch dort fort: Der Berliner Klaus Gutjahr baut seit 1984 Bandoneons, die er auch in Argentinien anbietet und die bei den dortigen Musikern auf sehr positive Resonanz stoßen (Cannilla 2007: 35).

Ein im Stadtteil Palermo gelegenes Restaurant, das "Hansen" (eigentlich "Tres de Febrero"), 1875 vom Deutschen Juan (Hans) Hansen eröffnet, entwickelte sich zu einem wichtigen Spielort für die Tangomusiker der "Alten Garde", u.a. Roberto Firpo und Rosendo Mendizábal (Ludwig 2002: 267). Es gab auch Deutsche unter den *tangueros* der ersten Stunde: Fritz "El Alemán" lebte und wirkte zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Argentinien. Seine Herkunft und Geburts- und Sterbedaten sind bis heute unbekannt, ebenso sein Nachname; die Mitgliedschaft in verschiedenen Orchestern sowie seine Autorenschaft einiger Musikstücke sind aber belegt (Ludwig 2002: 18).

## 2.2 Studieren in Deutschland

Nur wenige argentinische Musiker kamen im 19. Jahrhundert zum Studium nach Deutschland. Einerseits weil ein Musikstudium ohnehin nur wenigen vergönnt war und Auslandsaufenthalte viel Geld kosteten, andererseits weil es die Studenten eher in die USA zog, obwohl Deutschland als Mutterland der klassischen Musik galt. In Deutschland ausgebildet wurden der Pianist Aldo Romaniello, die Pianistin Esperanza Lothringer und die Brüder Arturo und Pablo Beruti (Zago 1992: 166). Arturo studierte in Leipzig und führte in Berlin, Paris und Mailand viele seiner Werke auf. Er wird zu den wichtigsten Musikern Argentiniens gezählt – "el primer argentino que ha hecho aplaudir una ópera en Europa y en América" (Bartolomé Mitre) –, da er 1895 mit "Tarass-Bulba" die erste argentinische Oper aufgeführt hatte. Sein Bruder Pablo hatte schon im Alter von zehn Jahren eine Sinfonie komponiert und wurde während seines Studiums in Leipzig als Pianist mit dem Mozart-Preis ausgezeichnet. Er bekleidete ab 1901 das Amt des Generalinspektors der staatlichen Musikkapellen und gründete die Heeresmusikschule.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts war das Ende der musikalischen Einbahnstrasse erreicht, was vor allem dem Tango zu verdanken ist.

### 3. 20. Jahrhundert bis heute – Argentinien in Deutschland

#### 3.1 Tangoboom in den 1920ern und 1980ern

Der Tango war um die Jahrhundertwende in Paris angekommen und hatte dort eine enorme Popularität erreicht. Die Tango-Hysterie führte dazu, dass sich viele argentinische Musiker und Tänzer in der Seine-Metropole niederließen und von dort durch Europa tourten, denn die Tango-Welle setzte sich fort und erreichte kurz vor dem Ersten Weltkrieg auch Berlin. Dort verbot Kaiser Wilhelm II. seinen Offizieren, in Uniform den Tango zu tanzen, aber das konnte die Begeisterung nicht stoppen, vor allem nicht in den Nachkriegsjahren, als die Sinnsuche in der deutschen Gesellschaft zu einem bis dahin nicht gekannten Hedonismus führte, zu dem der Tango den "erotischen" Soundtrack lieferte. In der deutschen Hauptstadt boten in den 1920er Jahren die gerade in Mode gekommenen großen Tanzpaläste wie "El Dorado", "Delphi" oder "Femina" den Tango an (Birkenstock/Rüegg 1999: 109-110). Bernhard Etté verhalf in diesen Jahren mit seinem Tanzorchester dem Tango zum Durchbruch, u.a. indem er argentinische Tangos meisterhaft auf Schallplatte bannte (Ludwig 2002: 197). Auch er spielte ab 1923 mit seinem "Boston Club-Tanzorchester" im "Femina", aber auch in edlen Hotels wie dem Adlon oder dem Excelsior. In Letzterem trat ab 1925 auch Efim Schachmeister mit seinem "Sinfonischen Jazzorchester" auf. 1894 in der Ukraine geboren, studierte er in Berlin Musik und emigrierte als Jude 1933 nach Buenos Aires. Ludwig schreibt, dass seine Tangointerpretationen keinen Unterschied zu argentinischen Orchestern aufweisen (Ludwig 2002: 475). Im "Femina", das sich über vier Stockwerke erstreckte und mehr als 2.000 Personen Platz bot, spielte seit 1929 regelmäßig der Spanier Juan Llosas mit seinem Orchester zum Tanz auf und avancierte zum "Tangokönig" der Spree (Birkenstock/Rüegg 1999: 109-110). Seiner "Original Spanisch-Argentinischen Tangokapelle" gelang bereits beim ersten Auftritt der Durchbruch. Llosas war ein begabter Komponist, zu seinem Markenzeichen wurde neben anderen Eigenkompositionen wie "Darf ich um den nächsten Tango bitten" insbesondere der "Tango Bolero". Auch gemischte oder rein deutsche Ensembles interpretierten diese Musik bald auf einem beachtlichen Niveau. Das Tango-Orchester "Alemany-Bayo", bestehend aus lateinamerikanischen und deutschen Musikern unter der Leitung des Violinisten Bernardo Alemany, spielte Anfang



der 1930er Jahre längere Zeit im “Femina” und veröffentlichte Tangos wie “Dónde estás corazón” oder “Clavel del aire” mit großem Erfolg auf dem Label “Telefunken” (Ludwig 2002: 19). Für Adalbert Lutter, der einige Jahre in Argentinien verbracht hatte (s.u.), begannen seine erfolgreichen Jahre 1931 in Berlin. Bis 1939 galt er als Verkörperung der deutschen Tanzmusik, darunter auch immer wieder Tangos; so z.B. eine Version von “Adios Muchachos”, der man die Jahre Lutters in Buenos Aires anmerkt: “Einen Lutter-Tango hört man doch aus Hunderten heraus”, hieß es 1936 in einer Werbung seines Labels “Telefunken” (Booklet V.A. 2002: 21). Allerdings verwandelten sie nach und nach die subtile Rhythmik des argentinischen Tangos in eine Art Marsch. Aber mit einer “Import-Ware” konnte unbekümmert umgegangen und Texte sowie Instrumente an die nationale Kultur angepasst werden (Bieler 2004: 13). Die kleinen und großen Geschichten voller Melancholie, durchsetzt mit Ironie und Spott, verwandelten sich in Europa/ Deutschland in Schlager (Wicke 2001: 109). Authentisch blieben die Tangos der argentinischen Orchester, die auf Europatournee auch Station in Berlin und anderen deutschen Städten machten, wie diejenigen von Manuel Romeo oder Eduardo Stubbs.

1933 ergriffen die Nazis die Macht in Deutschland. Als ihre Soldaten 1940 in Paris durch den Triumphbogen marschierten, taten sie dies zu den Klängen eines argentinischen Marsches, “La marcha de San Lorenzo”. Dieser war dem deutschen Heer 1910 vom argentinischen Heer in gegenseitiger Freundschaft “geschenkt” worden.

Mit Beginn der Nazi Herrschaft ging das Tangofieber zurück, nicht zuletzt, weil viele Aktive emigrieren mussten (Schlie 2004: 95-96). Der Argentinier Eduardo Bianco hingegen, der über Paris Ende der dreißiger Jahre in die deutsche Hauptstadt gekommen war, blieb mit Unterbrechungen bis 1943 mit seinem Orchester in Berlin, weil er die Nazi-Ideologie unterstützte (weil er nicht ausreisen konnte, behauptete er später selbst). Ihn betitelte man ebenfalls als “Tangokönig”. Er erzielte mit Tango-Kompositionen wie “Dolor” Welterfolge, selbst Argentinier lobten seine Musik.

## Werbung für Tango-Schallplatten, 1932

**BEKA-RECORD**  
**TANGO-TANZIE**

ist  
das,  
was Sie  
brauchen!

15343 El Argentino, Tango    15346 Armocito, Tango-Argentino  
15344 El Choclo, Tango-Argentino    15336 El Sabo, Tango  
15345 Joaquino, Tango-Argentino    60344 Choclo, Tango-Argentino

C.N.

Quelle: Ludwig (2002: 512).

Biancos größter Erfolg, der Tango “Plegaria” (1929), den er 1939 vor Hitler und Goebbels spielte, erreichte traurige Bekanntheit durch den Umstand, dass er von Gefangenen in Konzentrationslagern auf dem Weg zur Hinrichtung bzw. in die Gaskammern gesungen werden musste, weswegen er auch “Todestango” genannt wird. Berichtet wird auch, dass von den Nazis ein neuer Text zur Melodie erfunden wurde: “Hörst Du, wie die Geige schluchzend spielt?/ Blutig klingen ihre Töne/ Hörst Du, wie dein Herz sein Ende fühlt?/ Der Todestango spielt [...]” (Czackis 2004: 37). Paul Celans berühmtes Gedicht “Todesfuge”, das in seiner ersten Fassung noch “Todestango” hieß, beruht auf diesem Umstand; er hatte einen Artikel über Juden, die im Konzentrationslager Musik spielen mussten, gelesen. Aber nicht nur die Lagerkapellen spielten Tangos. Die Insassen schrieben Lieder gegen ihre Verzweiflung, darunter Tangos, die mit jiddischen Texten über die harte Realität versehen wurden, wie z.B. “Dos Transport Yingl” (Der Junge vom Transport) oder “Tango Fun Oshvientshim” (Tango aus Auschwitz). “Friling” (Frühling) von Shmerke Kacerginsky und Abraham Brodno entwickelte sich zu einem der beliebtesten jiddischen Lieder (Czackis 2003: 51). Einige dieser Tangos finden sich übrigens auf einem Album des Trios “Tangele”, das in Berlin eingespielt wurde und dessen Geiger – Juan Lucas Aisemberg – in Berlin an der Deutschen Oper arbeitet.

Der Tangotanz wurde – bevor er nach dem Zweiten Weltkrieg in den Kanon der Standardtänze des Deutschen Tanzlehrer-Verbands und des *World Dance Council* aufgenommen wurde – auf zwei internationalen Tanzlehrer-Konferenzen in den 1920er Jahren seiner bedenklich-subversiven Elemente beraubt. Zusätzlich fügten die Deutschen ihm – wie Schlie nicht ohne Ironie bemerkt – hühnerartiges Kopfschwenken und synchrones Picken als Bewegungen hinzu, international als “deutsche Disziplin” geführt (Schlie 2004: 95). Die Turnierordnung des Deutschen Tanzsportverbandes sieht für den Tango heute folgendes Reglement vor:

Tango wird auf 31 bis 33 TPM (124 bis 132 BPM) getanzt, die Dauer eines Tanzes liegt zwischen anderthalb und zwei Minuten, Tango wird in allen Startklassen getanzt, für jede Startklasse und jede Startgruppe existiert eine eigene Kleiderordnung.

Diese “Zähmung” erfuhr der Tango in Europa jedoch zum zweiten Mal. Schon als er kurz vor dem Ersten Weltkrieg Berlin erreichte,

hatten Tanzlehrer in Paris ihn “in ein Sammelsurium von Einzelfiguren und Schrittkombinationen [...] zerlegt, das die Freizügigkeit und den Raum für individuellen und spontanen körperlichen Ausdruck beseitigte” (Wicke 2001: 115). Eine Münchener Zeitschrift kommentierte das Tanzpaar damals so:

Die zwei benehmen sich wie Rechenmaschinen, sie sind todernst, um ihre Lippen schwebt immer ein Heer von Zahlen, es ist Mathematik mit verlogenen erotischem Einschlag. Temperament ist unmöglich, weil der Vorgang kühlsche Überlegung verlangt; [...] wenn sich Schoß an Schoß preßt, so merkt man: Jetzt würde es in der gesegneten Heimat des Tango schwül. Aber hier bleibt's hundeschnauzig, weil die nächste Figur zu überlegen ist (Schwabe 1914: 23).

Das Interesse am Tango ging in den 1960er/1970er Jahren zurück, verschwand jedoch nie ganz. Das “Horizonte-Festival” 1982 in Berlin gilt in der Tangoszene als Initialzündung der erneuten Tangomanie in der Spree-Metropole und in Deutschland. Eine Ausstellung – “Melancholie der Vorstadt: Tango” – im Künstlerhaus Bethanien – und verschiedene Konzerte, u.a. mit Astor Piazzolla, inspirierten die Besucher. Juan Dietrich Lange eröffnete kurz darauf die Tango-Bar und eine Tanzschule. Tanzrevuen wie “Tango Argentino” oder “Tango Pasi3n” kurbelten mit ihrer Mischung aus Exotik und Leidenschaft den Tangoboom an. Die zweite Tangowelle des Jahrhunderts zog die Er3ffnung zahlreicher Tangostudios, Tangosalons und Speziall3den f3r Bekleidung und Musik nach sich, Tangofestivals wurden organisiert. Und wieder l3ste der Erfolg im Ausland eine Renaissance der Musik im Heimatland aus, die wiederum zu einem “Export” von Menschen und Musik f3hrte. T3nzer und Musiker kamen nach Berlin/Deutschland, um ihr (finanzielles) Gl3ck zu machen. Gleichzeitig setzte ein Tangotourismus nach Buenos Aires ein, um dort in authentischer Umgebung zu tanzen und zu lernen. Dabei stellten viele der Tanztouristen erstaunt fest, dass sich die Art des Tanzes in den argentinischen *milongas* stark von der in Deutschland erlernten – auf den Showt3nzen basierenden – Methode unterschied. 3ber den Tanz fanden auch argentinisch-deutsche Paare zueinander wie Nicole Nau aus D3sseldorf und Lusi Pereyra aus Buenos Aires, die heute zu den besten Tanzpaaren weltweit geh3ren (Cannilla 2007: 36). Heute gilt Berlin nach Buenos Aires international als Tangometropole Nummer 2.

Jede Woche finden dort in Lokaltäten wie dem "Roten Salon" oder dem "Tangoloft" mehr als 30 *milongas* statt.

Innerhalb des deutschen Sprachraums existiert ebenfalls ein Tangotourismus. Zwischen Kiel und Basel, Viersen und Wien existieren Hunderte Lokaltäten, in denen Tango getanzt wird: Tänzer wie Angelika und Rainer (Birkenstock/Rüegg 1999: 270ff.) reisen zu *milongas* ihrer Lieblingslehrer oder zu Workshops. 1994 zählt das damals erscheinende *Tango-Info* aus Regensburg (1991-2000) rund 30 Orte in Deutschland, in denen Tango getanzt werden konnte, 1997 waren es schon monatlich über 100 Veranstaltungen in 60 Orten und im Jahr 2003 rund 200 Lokaltäten in mehr als 100 Städten (Allebrand 2003: 14). Anfang des Jahres 2009 existierten der Website <www.cybertango.com> zufolge über 250 Veranstaltungsorte in 117 Städten. Die Tangogemeinde ist über Internetseiten und Fachzeitschriften wie den *Boletín del Tango*, der seit 1994 in Berlin erscheint, und *Tango Danza* bestens vernetzt. Letztere wird seit 1999 in Bielefeld herausgegeben und deckt alle Facetten des Tangos, national und international, in umfangreichen Artikeln und Rezensionen ab. Sowohl der Umfang der Zeitschrift als auch des Serviceteils haben sich seither vervielfacht. Die Tangoszene ist auch Gegenstand der Medienberichterstattung und feiert sich in Buchpublikationen auch gerne selbst (siehe z.B. Buntenschbach/Hesse 2001, Sartori 2008). Mit dem Verlag Abrazos in Esslingen existiert sogar ein Spezialverlag für Tango-Literatur.

Die argentinischen Musiker in Deutschland bekamen bald Konkurrenz von deutschen Kollegen, die auf hohem Niveau ausgebildet waren und oft in gemischten Ensembles spielten (Schlie 2004: 96-97). Gruppen wie "Amortal", "Tango Real", "Sabor a Tango" oder "Tango Fusión", alle aus Berlin, "Titango" aus Hamburg, "Tango Fuego" aus Köln, "Un Tango Más" aus Essen oder "Ensemble Libertango" aus Garbsen bespielen deutsche, aber auch internationale Bühnen bzw. *milongas*. Ihr Repertoire besteht dabei aus Tango-Klassikern, Stücken von Piazzolla und wenigen Eigenkompositionen. Nach wie vor kommen aber auch Argentinier an die Spree. Im Jahr 2005 ließ sich Luis Stazo (\*1937) in Berlin nieder, der mit dem "Sexteto Mayor" in aller Welt Erfolge gefeiert hatte. Er gründete das Trio "StazoMayor" und arbeitet weiterhin als Musiker. Stazo denkt, dass der Tango zu den Deutschen passt: "Ich glaube der Tango ist auch in der Seele der Deutschen. [...] der Tango in Deutschland hat eine andere Betonung

oder einen anderen Rhythmus [...] aber es ist alles Tango” (Heß 2008: 56-57), und bestätigt damit die weithin herrschende Meinung, dass die Europäer den Tango so mögen, weil er ihnen zum Teil “gehört”. Denn diese “europäische Musik außerhalb Europas”, so der argentinische Musiker Francisco Obieta, hat neben vielen anderen auch deutsche Wurzeln (Scalisi 2001).

Aus der Vorkriegszeit hinüber gerettet haben sich einige alte Bandonionvereine, u.a. das “Konzertina- und Bandonion-Orchester Chemnitz” von 1890. Die “Bandonion-Freunde” in Essen, gegründet 1991, die u.a. Tangos zu ihrem Repertoire zählen, gehören zu den letzten, die diese Tradition im Ruhrgebiet pflegen, wo es vor dem Krieg über 800 solcher Vereine gab. Sie spielen immer noch Tangos und Stücke wie “Glücksmelodie”, geschrieben vom Leipziger Bandonionspieler Walter Pörschmann, der von den 1930er Jahren an mit seinen Kompositionen sehr erfolgreich war und 1925 auch eine “Schule des modernen Bandoneonspiels” veröffentlichte. Doch um den Nachwuchs ist es schlecht bestellt, seit kaum noch Jugendliche Bandonion lernen möchten (Precht/Hamacher 1997: 30-31).

### 3.2 *Argentinien im Schlager/ Lied*

Das Interessante ist, dass das Land, das uns den Tango geschenkt hat, Argentinien, in der späteren Entwicklung der lateinamerikanischen Musik praktisch keine Rolle spielt, weil es dort keinen nennenswerten Anteil schwarzer Bevölkerung gibt,

erklärt der Musiker und Musikwissenschaftler Götz Alsmann (2004: 482). Im deutschen Schlager hingegen spielten Argentinien und/oder der Tango immer mal wieder eine Rolle. “Ich tanz so gern den Tango” (1913) stammt von Jean Gilbert alias Max Winterfeld, der 1933 nach Argentinien emigrierte (s.u.), Curt Bois interpretierte in den dreißiger Jahren die Stücke “Kitsch-Tango” (1932) und “Guck doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin!” (1930) von Friedrich Hollaender, Willy Rosen sang “Darf ich um den nächsten Tango bitten?” (1930), 1937 sang Hans Söhnker “Unter den Pinien von Argentinien” (1998 erneut eingespielt von Max Raabe und seinem Palast Orchester) und das “Meistersextett”, der in Nazideutschland verbliebene Rest der “Comedian Harmonists”, die Fred Kassen-Komposition “Argentinisches Intermezzo”.

**Unter den Pinien von Argentinien**

Unter den Pinien von Argentinien  
habe ich mich so in Dich verliebt.  
Und bei den Bananen begann ich schon zu ahnen,  
daß es keine größere Liebe gibt

...  
Auch in fernen Tropenzonen,  
da wohnen Millionen.  
Doch für mich gab's dort nur eine,  
die einst ich heiß geliebt.  
Tango tanzte diese Dame,  
so etwas sah ich noch nie.  
Marietta war ihr Name,  
auf Deutsch heißt sie Marie.

...  
Täglich wird die Sehnsucht toller,  
rast in mir wie ein Zyklon.  
So was nennt man Tropenkoller,  
ich glaub' ich hab' ihn schon

**Argentinisches Intermezzo**

Argentinien, Land meiner Träume,  
unter Palmen träum ich heut mit dir das süße Märchen unsres Glücks.  
Argentinien, Land meiner Träume,  
fern der Heimat hält die Schönheit deines Paradieses mich zurück!  
Der Rhythmus einer süßen Tangomelodie erfüllt mein Herz mit tiefem  
Schmerz.

Wenn nur die Sehnsucht nach der Heimat nicht mehr wär',  
dann würd' ich glücklich sein,  
denn ohne Dich, oh Heimat, ist die Welt so leer.  
Ich bleibe immer dein!

Die bunte Zauberschönheit macht mich ganz von Sinnen,  
ich kann nicht mehr entrinnen, der Zauber fängt mich ein!  
Und wenn im schönsten Traum du hast mich ganz gefangen,  
dann stille mein Verlangen nach diesem Paradies!

Argentinien, Land meiner Träume,  
unter Palmen träum ich heut mit dir das süße Märchen unsres Glücks.  
Der Rhythmus einer süßen Tangomelodie erfüllt mein Herz mit tiefem  
Schmerz.

1970 hatte Katja Ebstein mit "Wein' nicht um mich, Argentinien"  
Erfolg, der deutschen Version von "Don't cry for me Argentina"  
(Dietrich 2002: 240-241). Häufig wurde im deutschen Schlager nicht

nur mit ethnographischen und geographischen Fakten lasch umgegangen, auch die Bezeichnung des Musikstils war oft falsch:

Im Bewusstsein der hiesigen Musiker gab es ja nur irgendwie südamerikanische Musik. Wenn man also alte Aufnahmen aus der Vorkriegszeit hört, dann ist es doch meistens ein sehr selbst gebastelter "lateinamerikanischer" Rhythmus gewesen. Da stand dann auf den alten Schellackplatten z.B. "Carioca" oder "Conga", aber was war das eigentlich? Man muss einfach sagen, wenn in den Notendruckern irgendeine Gattungs- oder Rhythmusbezeichnung stand, dann war dies immer nur eine vage Ahnung. [...] Insgesamt glaube ich, dass Lateinamerika in der Fantasiewelt der Deutschen keine große Rolle gespielt hat, zumindest in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg (Alsmann 2004: 477).

Zudem wurden Stereotypen u.a. von arbeitsscheuen Latinos, liebessüchtigen Latinas und exotischen Ländern verbreitet, die die Sehnsüchte des deutschen Publikums befriedigen und gleichzeitig die Überlegenheit der eigenen Kultur demonstrieren sollten (Dietrich 2002: 32ff.). So entstanden Vorstellungen u.a. von Argentinien, die wenig mit der Realität zu tun haben. Dieses Muster verfolgte auch Udo Jürgens mit seinem Lied für die Deutsche Fußballnationalmannschaft. Er hätte die lateinamerikanische Realität besser kennen können, denn er war einmal 1974 im Maracanã-Stadion in Río aufgetreten.

#### **Buenos Dias Argentina!**

Buenos Dias Argentina!  
Er war lang, mein Weg zu dir!  
Doch nun schwenk' ich den Sombrero:  
Buenos Dias, ich bin hier!

Buenos Dias Buenos Aires!  
Wenn die rote Sonne glüht,  
rauscht von ferne der La Plata  
und er singt mit mir ein Lied:

Buenos Dias Argentina!  
Guten Tag, du fremdes Land!  
Buenos Dias Argentina!  
Komm' wir reichen uns die Hand!

Buenos Dias Argentina!  
So heißt meine Melodie!  
Und sie soll uns zwei verbinden  
mit dem Band der Harmonie.

Buenos Dias, ihr Gitarren!  
Wenn der Abend niedersinkt,  
sollt ihr leise mir erzählen,  
wie das Lied der Pampas klingt:

Buenos Dias, Senorita!  
Und wenn du dann bei mir bist,  
wird die Zeit hier wie ein Traum sein,  
den man niemals mehr vergißt!

Buenos Dias Argentina!  
Guten Tag, du fremdes Land!  
Buenos Dias Argentina!  
Komm, wir reichen uns die Hand!

Buenos Dias Argentina!  
So heißt meine Melodie!  
Und sie soll uns zwei verbinden,  
mit dem Band der Harmonie.

Das Lied sang der in Klagenfurt geborene Sänger 1978 mit den deutschen Spielern, als diese zur Fußball-Weltmeisterschaft nach Argentinien reisten, in ein Land, in dem nicht weit von den Fußballstadien



Menschen gefoltert und ermordet wurden. Das konnte das "Band der Harmonie" mit der Militärdiktatur jedoch nicht stören. Im letzten Spiel der Zwischenrunde unterlag die deutsche Elf als amtierender Weltmeister zwar der österreichischen Mannschaft mit 2:3, beide schieden somit aus, aber das Lied fand man in Deutschland trotzdem so schön, dass es sich millionenfach verkaufte, die LP auf Platz 1 der Hitparade gelangte und Platin-Status erreichte. Für die US-Version erhielt Udo Jürgens dann noch den "Music Award", in der Kategorie "The Best Country Song of the Year".

Im Jahr 2006 machte es die Freisinger Hip-Hop-Band "Blumentopf" besser. Sie kommentierte zur Fußball-WM im Auftrag der ARD jedes Spiel der deutschen Mannschaft mit einem Song, so auch gegen Argentinien:

Yeah, vergesst Hitchcock, Spielberg, Steven King  
Argentinien-Deutschland ist mein Lieblingsfilm.  
Das ist Nervenkitzel pur, gleich nach Spielbeginn,  
und am Schluss dann noch das Happy End weil wir gewinn'  
Ja Argentinien war stark, leugnen hilft nix,  
mit aggressivem Crossing, die Räume waren dicht,  
ja die Deutschen war'n nervös und die Bälle bei Riquelme,  
Ayala macht das Tor zu Beginn der zweiten Hälfte,  
wir war'n geschockt, ham gezittert, ham gefiebert, ham gehofft,  
...

Weitere Titel, die den Tango thematisierten und/oder musikalisch ausschachteten und in Deutschland Erfolg hatten, waren u.a. "Zwei Gitarren am Meer" von Franz Funk (1940), "Man müßte Klavier spielen können" von Friedrich Schröder (1941), der "Kriminal-Tango" des Schweizer Hazy Osterwald (1957), Vicky Leandros' "Tango d'amor", der "Tango der Einsamkeit" von Christian Anders, "Tango" der Neuen-Deutsche-Welle-Band "Prima Klima" (1982), oder "Tango mit Fernando" (1994) und "Tango auf der Haut" (2000), beide gesungen von Kristina Bach. Und in der DDR fragte die Sängerin Dagmar Frederic "Was halten Sie vom Tango". Eher humoristisch verarbeiteten den Tango Gus Backus ("Geisterstudentango"), Peter Alexander ("Der Badewannentango") und Didi Hallervorden, der in seinem "Tierischen Tango" sang: "Legt die Sau mit ihrem Eber einen Tango aufs Parkett". Selbst die Heavy-Metal-Band "Warlock" schrieb einen "Metal Tango".

Nur wenige deutsche Lieder gehen mit den Themen “Tango” und “Argentinien” ernsthaft um. Die Kölner Band “BAP” widmete im Jahr 2008 ein Lied den gefallenen Soldaten des Falklandkriegs.

Im Februar 2008 reiste ich nach Patagonien, eine unvergessliche Reise. Als ich durch San Julián fuhr, sah ich das Monument zum Andenken der Gefallenen des Falklandkriegs und es erschien mir grauenhaft, gerade so, als ob schon ein neuer Feldzug bevor stünde. So schrieb ich das Lied “Diego Paz”,

erzählt Sänger Wolfgang Niedecken.

***Diego Paz woher nüngzehn***  
**Diego Paz war neunzehn**

*Diego Paz woher sick 'nem Johr enn der Armee,*  
 Diego Paz war seit einem Jahr in der Armee,  
*General Galtieri selvs hatt die Idee,*  
 General Galtieri selbst hatte die Idee,  
*wie mer vun 'nem Bankrott optimal afflenk*  
 wie man von einem Bankrott optimal ablenkt  
*un enn einem kloorstellt, wo dä Hammer hängk:*  
 und in einem klarstellt, wo der Hammer hängt:

*Övver Naach, em Handstreich, durch en Invasion*  
 Über Nacht, im Handstreich, durch eine Invasion  
*weeden die Malvine heimjeholt, un schon*  
 werden die Malvinen heimgeholt, und schon  
*stonn se widder hinger mir, brav bei der Stang.*  
 stehen sie wieder hinter mir, brav bei der Stange.  
*Basil Biggs sooch Landungsboote, jrau un lang.*  
 Basil Biggs sah Landungsboote, grau und lang.

...

Auch ein Argentinier hat es in der deutschsprachigen Schlagerwelt zu Ruhm und Reichtum gebracht: Semino Rossi. Er wurde in einer musikalischen Familie groß und sang schon in Argentinien. 1985 reiste er mit der Absicht, Pop-/Schlagersänger zu werden, nach Spanien und gelangte über Italien, Frankreich und die Schweiz schließlich nach Österreich, wo er 1986 in einem Hotel mit seinem Repertoire latein-amerikanischer Lieder ein Engagement für die Wintersaison bekam. Im Jahr 2001 gelang ihm dann der Durchbruch, der zu über drei Millionen verkaufter Alben führte:

Mit südamerikanischer Musik habe ich fast 20 Jahre versucht, erfolgreich zu sein. Zum [deutschsprachigen] Schlager hat mich meine jetzige Schallplattenfirma gebracht und wie man sieht, haben sie damit absolut Recht behalten! (Semino Rossi 2009).

Rossi singt keine Tangos und thematisiert auch selten seine Heimat in seinen Liedern, aber er spielt mit seiner "exotischen" Herkunft, indem er auf vielen seiner Alben zwischen die deutschen Schlager Lieder wie "Marisol – Senorita aus Argentina", "La canción de la paz" oder "Besame mucho" streut. "Immer wieder überrascht und beeindruckt uns der argentinische Super-Star mit seinen herzerreißenden Liedern und seiner außergewöhnlich gefühlvollen Stimme", heißt es in einem Werbetext über ihn. Unzählige Preise und Auszeichnungen, wie z.B. die "Krone der Volksmusik 2008", hat er erhalten.

In die Fußstapfen Rossis versucht der junge Sebastian Gómez zu treten, der seit 2006 in Innsbruck lebt. Sein Stil zeichnet sich neben der argentinischen Folklore und natürlich dem Tango durch Einflüsse aus dem Bereich volkstümlicher Schlager aus. 2009 produzierte er sein erstes Album "Ich schenk' dir Rosen".

### *3.3 Kunstmusik: Die Argentinien-Köln-Connection*

Auch im 20. Jahrhundert kamen zunächst nur wenige Argentinier zum Musikstudium nach Deutschland, so z.B. der Dirigent Ferruccio Calusio, ein Schüler von Max Reger, oder die Komponistin Hilda Dianda, die zunächst bei Hermann Scherchen studierte und in den 1960er Jahren an den "Internationalen Ferienkursen für Neue Musik" in Darmstadt teilnahm und später, 1972-1976, in Deutschland lebte. Mauricio Kagel nahm 1957 seinen Wohnsitz in Köln. Der 2008 verstorbene Komponist mit deutsch-russisch-jüdischen Vorfahren hatte schon in Argentinien mit avantgardistischer und elektronischer Musik experimentiert, u.a. als Korrepetitor von Erich Kleiber, und erhielt 1957 ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) zum Studium in der Domstadt. Dort erschien ihm nichts neu, da die europäische Kultur schon immer Teil seiner Identität gewesen war, wie er im Interview erzählte. Außerdem hatte er das Glück, aus einem zu diesem Zeitpunkt kulturell "boomenden" Buenos Aires in die Dynamik des Wirtschaftswunderlandes zu wechseln (Schwarz 2007: 105-106). In Köln arbeitete er im elektronischen Studio des WDR, leitete das "Rheinische Kammerorchester" und die "Kölner Kurse für Neue Musik" (1969-1975) und erhielt schließlich 1974 eine Professur an der Kölner Musikhochschule. Parallel verfolgte er eine internationale Karriere, die 1960 mit der Premiere seines Stücks "Sur

scène” in Bremen ihren Anfang genommen hatte (Nonnenmann 2008: 64ff.). Die Musik seiner Heimat spielt in seinem Gesamtwerk eine untergeordnete Rolle: Mit “Pandorasbox” (1965) schuf er ein kammermusikalisches Stück für Bandoneon. Im “Tango Alemán” von 1978 benutzt Kagel die klassischen Sequenzen des Tangos, um diese dann, u.a. durch seinen Gesang, experimentell zu verfremden. Das Stück sollte argentinisch für Nicht-Argentinier klingen und deutsch für Argentinier. Kagel kehrte nur zweimal in seine Heimat zurück, das letzte Mal im Jahre 2006. Dabei traf er auf junge argentinische Musiker, die sich – sehr zu seiner Verwunderung – seiner Musik verschrieben hatten, filmisch dokumentiert in “Süden” (siehe Filme).

Ein “Boom” argentinischer Studenten setzte dann in den 1970er/1980er Jahren ein, nachdem sich die Attraktivität Kölns als Ort für experimentelle Musik – u.a. durch das moderne Studio des WDR, die Anwesenheit Stockhausens, Kagels und der Band “CAN” – in Argentinien/Südamerika herumgesprochen hatte. Hinzu kam, dass der Militärputsch von 1976 in Argentinien ein Umfeld schuf, das die Kreativität der Künstler einschränkte, selbst wenn

die Diktatoren nicht in der Lage waren, Neue Musik für revolutionär zu halten und sie für uninteressant und harmlos hielten, so dass die meisten Musiker der Kunstmusik aus ästhetischen oder kulturellen Gründen ihre Heimat verließen,

so Juan María Solare, in Deutschland lebender, argentinischer Komponist (Interview 2004).

Ricardo Mandolini, der heute in Lille eine Professur für elektronische Musik inne hat, studierte von 1977-1983 in Köln an der Musikhochschule und kehrte im Jahr 2007 als Gastprofessor dorthin zurück. Auch Luis Maria Mucillo studierte zwischen 1980 und 1984 dort – heute arbeitet er als Professor für elektronische Musik in Brasilia – genauso wie Alberto Scunio (1984-1987), der heute in Hamburg lebt. Miguel Bellusci studierte in Darmstadt und Köln und ist als Dozent für Musiktheorie in Frankfurt tätig, wo er auch das “Vokalensemble 20/21” leitet. Er komponierte 1994 in der Domstadt das Stück “Kölnisch Wasser”. Der schon erwähnte Juan María Solare kam 1993 an die Musikhochschule und studierte dort u.a. bei Mauricio Kagel. Er blieb in Deutschland, studierte noch in Stuttgart und unterrichtet heute an der Hochschule für Künste in Bremen. Er nennt zwei Gründe, warum Komponisten Argentinien verlassen:

Eines der wichtigsten Probleme in Lateinamerika ist, dass es keine Verbindung zwischen den Komponisten gibt. Ich weiß nicht, was Kollegen in Uruguay machen, wir treffen uns nur in Europa. In Darmstadt habe ich einen Komponisten kennen gelernt, der in Buenos Aires nur wenige 100m entfernt von meiner Wohnung lebte, und ich kannte ihn nicht. Dazu kommt, dass es in Argentinien kaum Interpreten für unsere Musik gibt. Sie sind nicht unbedingt offen dafür und/oder auch nicht technisch bereit, Neue Musik zu spielen (Interview 2004).

Solare betätigte sich parallel in Argentinien als Vermittler für Neue Musik, indem er dort das Radioprogramm "Medio Siglo" für "Radio Clásica" erstellte. Die Komponistin Ana María Rodríguez folgte 1994 einer Einladung der Gesellschaft für Mathematik und Datenverarbeitung in St. Augustin, um dort mehrere Audio-Projekte zu entwickeln. 1995 wurde sie Mitglied der Initiative Musik und Informatik Köln. Seit dem Jahr 2000 arbeitet und lebt sie in Berlin.

Ich habe zuerst in Argentinien studiert. Das älteste Klangstudio dort – das Laboratorium Di Tella – sah genauso aus wie das Studio des WDR in Köln, fast eine Kopie. Ich habe alte Fotos gesehen. Ein deutscher Ingenieur war übrigens an der Einrichtung beteiligt (Interview 2004).

Natürlich kamen argentinische Studenten nicht nur nach Köln. So hat Javier Alejandro Garavaglia, der schon in Buenos Aires Komposition und Bratsche bei dem deutschstämmigen Tomas Tichauer studiert hatte, seine Studien ab 1990 mit einem Stipendium an der Folkwang-Hochschule Essen fortgesetzt. Seit 2003 arbeitet er als *Senior Lecturer* an der *Metropolitan University London*. Der Pianist José Gallardo vervollkommnete seine Klavierstudien am Fachbereich Musik der Universität Mainz bei Poldi Mildner, die selbst lange in Argentinien gelebt hatte. Seit 1998 arbeitet er dort als Dozent.

Einige deutsche Komponisten haben Tango(elemente) für ihre Werke benutzt, so 1927 Kurt Weill ("Tango Angèle" in "Der Zar läßt sich operieren") und Stefan Wolpe ("Tango" für Klavier), Tilo Medek 1968 ("Porträt eines Tangos"), Alfred Schnittke 1977 ("Concerto grosso Nr. 1") und Nicolaus A. Huber 1981, in seinen "Sechs Bagatellen". Maximilian C. Jehuda Ewert aus Soltau reiste im neuen Jahrtausend mehrfach nach Argentinien und führte dort mit Erfolg seine Tangos für Klavier auf ("Tango cunado", "Tango triste", "Tango alemán").

### 3.4 Jazz

Argentinische Jazzmusiker zog es ebenfalls nach Deutschland. Der Schlagzeuger Daniel Messina kam 1991 nach Deutschland und ließ sich in Stuttgart nieder, wo er am *Drum-Department* lehrt. In München lebt seit 1996 der Gitarrist Luis Borda, der mit seinem Quartett die europäischen Bühnen bespielt und die Soundtracks zu den Filmen “12 Tangos – Adios Buenos Aires”, des deutschen Regisseurs Arne Birkenstock, und “Der letzte Applaus” geschrieben hat. Sein Kollege Quique Sinesi hat sich zu einem international bekannten Gitarristen entwickelt. Von Köln aus tourt er um die Welt und realisiert Projekte mit zwischen Tango, Jazz, Candombe und klassischer Musik mit deutschen Jazzmusikern wie Dieter Ilg oder argentinischen Musikern wie Pablo Ziegler, dem letzten Pianisten in der Gruppe von Astor Piazzolla. Sinesi arbeitete auch mit dem Bandoneonisten Dino Saluzzi zusammen, dessen Alben auf dem Münchener Label “ECM” erscheinen. Der Saxophonist Gabriel Perez hat sich ebenfalls Köln als Wahlheimat ausgesucht. Er rief dort die CD-Reihe *Música Argentina* ins Leben, auf der er argentinische Musik mit Jazz mischt und diese in unterschiedlicher Besetzung interpretiert, u.a. mit dem “Cologne Contemporary Jazz Orchestra”.

### 3.5 Pop- und Rockmusik, Folklore

So wie “Die Toten Hosen” eine Anhängerschaft in Argentinien haben (s.u.), konnten auch einige argentinische Rockbands Fans in Deutschland gewinnen. Verstärkt geschah dies um die Jahrtausendwende, als die globalisierungskritische Bewegung Bands für sich entdeckte, die dem Genremix “Mestizo-Latin-Ska-Punk” zuzuordnen sind, sozialkritische Texte schreiben und somit Diskussion und Tanz gleichermaßen ermöglichen. Bands wie “Ataque 77”, “Los Calzones”, “Karamelo Santo” oder “Un Kuartito” aus Argentinien erfüllen diese Ansprüche und touren regelmäßig durch Deutschland. Ihre Platten werden in Deutschland von “Übersee Records” in Hannover vermarktet. Paco Mendoza, in Argentinien geboren, in München zur Schule gegangen, entdeckte die Hip-Hop-Szene für sich. Auf seinen verschiedenen Alben mischt er den Rap mit lateinamerikanischer Folklore und singt seine kritischen Texte u.a. in Deutsch und Spanisch. Auf dem Album “Consciente y positivo” interpretiert er das Stück “Los ejes de mi

carreta” von Atahualpa Yupanqui. Dieser berühmte argentinische Gitarrist wiederum besuchte mehrmals Deutschland, wie andere argentinische Folkloremusiker auch, darunter Mercedes Sosa, die neben “Los Fronterizos” und anderen argentinischen Musikern schon 1967 am “Legends of Folklore Argentino-Festival” in Baden-Baden teilnahm. Sosa und Yupanqui besuchten nicht nur Westdeutschland, sondern gastierten seit den 1970er Jahren auch immer wieder gerne in der DDR auf dem “Festival des politischen Liedes” (1970-1990). Dort spielten u.a. auch das “Quinteto Tiempo”, das “Cuarteto Cedrón” und León Gieco, der 2001 auch auf der Nachfolgeveranstaltung, dem “Festival Musik und Politik” auftrat. Insgesamt leben aber zu wenige Argentinier in Deutschland, als dass – neben dem Tango – die Pflege der Volksmusikultur ins Gewicht fiele, außer bei den Treffen der Argentinier in Frankfurt (siehe Filme: “Mit Koriander und Cumin: Argentinien”, HR 2009). Insgesamt lebten im Jahr 2004 4.725 Argentinier in Deutschland (Finkelstein 2005b: 208), von denen die meisten während der Zeit der Militärdiktatur (1976-1983) gekommen waren. Ab Mitte der 1980er Jahre hatte eine verstärkte Rückkehr in die Heimat eingesetzt, aber insgesamt bewegt sich ihre Zahl immer zwischen 4.000-5.000 Personen (1984: 4.310/1995: 4.545).

#### **4. 20. Jahrhundert bis heute – Deutschland in Argentinien**

In Argentinien besitzen heute über 100.000 Menschen einen deutschen Pass, viele allerdings, ohne sich als Deutsche zu fühlen (Finkelstein 2005a: 27). 1936 lebten in Buenos Aires 40.000 Deutsche und Deutschstämmige. Diese deutsche Gemeinde führte lange ihr eigenes Kulturleben, parallel zur argentinischen Gesellschaft. Ende der 1930er Jahre existierten in Argentinien 288 deutsche Vereine, darunter viele Musik- und Gesangsvereine (Keiper 1938: 58), außerdem gab es 1936 203 deutsche Schulen mit 13.444 Schülern (Wolf 2007: 19), an denen deutsches Liedgut gepflegt wurde. Paul Pachaly gründete 1913 mit der “Deutschen und Österreichischen Konzertgesellschaft Singakademie” die Nachfolgeorganisation der 1896 aufgelösten “Singakademie”. Unter ihrem Leiter Joseph Reuter erlangte dieser erste Frauen- und Männer-Chor in den dreißiger Jahren wieder seine alte Bedeutung mit Aufführungen von Haydn, Händel und Haas.

**Singakademie Buenos Aires, 1913**

Quelle: Zago (1992: 169).

Einige wenige Deutsche widmeten sich aber auch dem Tango. So Arturo Herman Bernstein "El Alemán", ein in Brasilien geborener, deutschstämmiger Bandoneonist und Pianist, der mit seinem "Quinteto Criollo El Alemán" um 1913 wichtige Aufnahmen früher Instrumentaltangos einspielte (Ludwig 2002: 70). Oder José Bohr, der mit seinen Eltern von Bonn nach Chile ausgewandert war. Er kam 1924 nach Buenos Aires und wirkte dort als Sänger, Pianist und Komponist. Viele seiner Stücke – wie der Tango "Pero hay una Melena" – waren große Publikumserfolge (Ludwig 2002: 82). Juan (Hans) Ehler, aus Bremen eingewanderter Violinist, rief um 1935 ein Tangoquintett in Buenos Aires ins Leben. Später widmete er sich der Musikerziehung (Ludwig 2002: 191). Der Pianist Adalbert Lutter aus Osnabrück, der später in Berlin Karriere machte (s.o.), entschied sich, in Buenos Aires sein Glück zu versuchen, wohin er als Bordkapellmeister gelangt war: "1922 zog ich mit einer buntgewürfelten Schar Musiker nach Argentinien. Viereinhalb Jahre spielten wir unter südlicher Sonne, und die Alemanos wurden überall begeistert gefeiert", schrieb er 1938. Lutter spielte vor allem Tanzmusik, lernte aber



gleichzeitig den Tango in seinem Mutterland kennen und konnte diese Erfahrung später gewinnbringend einsetzen.

Der Erste Weltkrieg erzeugte unter den Argentinien-Deutschen eine Welle der Solidarität mit der alten Heimat. 1916 gründete sich zur Unterstützung Deutschlands der Deutsche Volksbund. Kurz nach dem Krieg entstand die *Institución Cultural Argentino Germana*, die sich die Pflege der kulturellen Beziehungen zwischen den geistigen Eliten beider Länder zum Ziel setzte. Dort fanden u.a. Wagnerfeiern statt und es gründete sich eine Gesangsgruppe, die alte und neue deutsche Lieder interpretierte (Keiper 1938: 59-61). 1922 feierte man in Buenos Aires das "Erste Deutsche Sängerfest", zehn Jahre später existierten dort 16 deutsche Gesangsvereine, die sich 1930 zum "Deutschen Sängerbund am Río de la Plata" zusammenschlossen. Hinzu kamen 13 weitere Vereine im Landesinneren (Lütge 1981: 288). Noch bis in die 1940er Jahre orientierten sich die Deutschen in Argentinien mehrheitlich am Mutterland. "Ich liebte dieses Land, mit jenem stillen, stetigen Gefühl, mit dem wir das lieben, was uns zum Besitz geworden ist. Meine große Sehnsucht aber war Deutschland [...]", schreibt der in Buenos Aires lebende Wilhelm Keiper 1938 und druckt folgendes Lied von Will Ulmenried ab (Keiper 1938: 68-69):

Steinpaläste stehn und schweigen,  
heiße Sonne brennt den Stein,  
unter stillen Palmenzweigen  
schläft der müde Abend ein.

Meine Seele geht und schreitet,  
wo der Draht den Kamp umsäumt,  
da wo sich die Pampa weitet  
und der Rancho einsam träumt.

Nirgends schau ich Rebenhügel  
wie am Neckar, wie am Rhein,  
feiner Mühle Wanderflügel  
schaufeln goldenen Weizen ein.

Keine Wälder raunen Märchen  
wie im deutschen Vaterland,  
Eukalyptus, Palmen, Lärchen  
seh ich nur im Sonnenbrand.

Eins nur könnte überwinden,  
was das Herz macht sehnsuchtskrank:  
Deutsche Tannen, deutsche Linden,  
deutsches Lachen, deutscher Sang.

Die Sehnsucht ging oft einher mit der gleichen überheblichen Art, die im Mutterland anderen Nationen und Völkern gegenüber an den Tag gelegt wurde. So schrieb der zwischen 1899 und 1910 in Buenos Aires tätige Christfried Jakob 1912:

Am wenigsten produktiv sind bekanntlich die Amerikaner auf allen Gebieten des künstlerischen Schaffens. [...] so hat man doch auch an den Werken Wagners, seltener Beethovens und schließlich neuerdings an deutschen Operetten Gefallen gefunden, aber von einem inneren Verständnis für ernstere deutsche Kunst kann bisher noch nicht gesprochen werden. Die argentinische Bevölkerung fängt [...] an, sich darüber klar zu werden, daß die Zukunft ihres Vaterlandes eben in der harmonischen Verschmelzung der angestammten romanischen Kultur mit derjenigen der germanischen Nationen besteht, und daß eine gesunde, zukünftige geistige nationale Produktion in erster Linie aus der Befruchtung mit deutscher idealistischer Geistesbildung hervorzugehen bestimmt ist (Jakob 1912: 19-20).

Im Gegensatz zur Musik z.B. der griechischen Einwanderer, die nur in deren Kreisen erklang, empfanden die Bewohner von Buenos Aires die deutsche Kunstmusik als allgemeines Kulturgut. Argentinische Musiker und Musikologen nahmen sich um die Jahrhundertwende des deutschen Repertoires an. So verfasste Ernesto de la Guardia Bücher über Beethoven und übersetzte viele Werke von Wagner (Pahlen 1996: 166). Am 25. Mai 1908 eröffnete in Buenos Aires das neue *Teatro Colón*, ein klassizistischer Bau mit einer herrlichen Akustik. In der ersten Spielzeit standen drei "deutsche" Werke auf dem Programm, Mozarts "Don Giovanni" sowie "Tristan und Isolde" und "Siegfried" von Wagner. Andere deutsche Opernkomponisten waren zu dieser Zeit in Lateinamerika unbekannt. Schnell eroberten sich deutsche Werke einen überdurchschnittlichen Rang in den Spielplänen. Erst ab den 1970er Jahren nahm ihre Zahl ab, wofür vor allem wirtschaftliche Gründe verantwortlich waren, da kaum noch ausländische Ensembles verpflichtet werden konnten (Pahlen 1996: 176ff.).

1922 kamen unter Leitung des Dirigenten Felix von Weingartner die Wiener Philharmoniker ins *Teatro Colón* und führten unter großem Jubel zum ersten Mal Werke von Wagner auf Deutsch auf. Ein Jahr später gab sich Richard Strauss die Ehre und leitete die Aufführungen seiner Opern "Salome" und "Elektra" (Pahlen 1996: 172). Ihm folgten in den 1950er Jahren viele bedeutende Dirigenten und Solisten wie Otto Klemperer, Elisabeth Schumann, Wilhelm Backhaus oder Paul Hindemith.

#### 4.1 Flucht vor den Nazis

Zwischen 1933 und 1945 flohen zwischen 40.000-60.000 Menschen vor dem Naziregime nach Argentinien. Antifaschisten, Juden, fromme Katholiken trafen absurderweise in Argentinien auf die stärkste Pro-Nazi-Bewegung in Lateinamerika (Kießling 1981: 62). Die vertriebenen Komponisten und Musiker betrachteten mehrheitlich Argentinien, ja ganz Lateinamerika, als provinziellen Raum am Rande des internationalen Musikbetriebs. Buenos Aires bildete die einzige Ausnahme, da sich dort schon im 19. Jahrhundert durch die italienische Oper und die weiteren europäischen Einflüsse Verhältnisse ähnlich denen einer europäischen Großstadt herausgebildet hatten. Am *Teatro Colón* arbeitete mit Fritz Busch als musikalischem Direktor zwischen 1933 und 1945 mit Unterbrechungen der prominenteste der deutschsprachigen Dirigenten im Exil. Von dort unternahm er auch weiterhin Tourneen ins Ausland. Ebenso hielt es Erich Kleiber, der seit 1936 auch am *Teatro Colón* engagiert war, wo er schon 1927 gastiert hatte. Ihre Beispiele zeigen die privilegierte Situation der Elite-Musiker, die trotz schlechterer Rahmenbedingungen ihre Karriere fortsetzen konnten – Literaten hatten es ungleich schwerer. Gleichzeitig zogen sie Gastspiele vieler weiterer im Dritten Reich verbotener Künstler nach. So gastierten in Buenos Aires zwischen 1933 und 1945 u.a. die Violinisten Mischa Elman und Jascha Heifetz (Pohle 1993: 338-340). Viele emigrierte Komponisten, Musiker und Musikwissenschaftler wurden in Buenos Aires als Initiatoren und Innovatoren tätig, die die Erstaufführung deutscher Werke veranlassten, die musikalische Ausbildung der Einheimischen vorantrieben oder für das spanischsprachige Publikum über europäische Musik schrieben: So leitete der Operettenkomponist Max Winterfeld aus Berlin bis 1942 das Rundfunkorchester von "Radio Mundo"; der Wiener Dirigent Kurt Pahlen dirigierte die *Filarmonica Metropolitana* und veröffentlichte musikwissenschaftliche Werke auf Spanisch, wie die "Historia gráfica universal de la música" (1944), die erst drei Jahre später auf Deutsch erschien; Clemens Krauß, Wilhelm Furtwängler und Carl Boehm verantworteten glanzvolle Premieren im *Teatro Colón* (Pohle 1993: 341; Franze 1961: 147). Carlos Kleiber, Sohn von Erich Kleiber, begann seine Dirigentenkarriere in Buenos Aires, und der Theaterdirektor und Musikkritiker Paul Walter Jacob schrieb neben zwei Grundlagenwerken

auf Spanisch – “La opera” und “El arte lírico”, beide 1944 – und einer Wagner-Biographie auch Kritiken und Komponistenporträts im *Argentinischen Tageblatt*, die ebenfalls später in Buchform erschienen (*Zeitklänge. Dirigenten-Profile und Komponisten-Porträts*, Editorial Cosmopolita 1945) (Pohle 1993: 346). Mit ihren Aktivitäten diente die Musiker-Elite nicht nur dem Gastland, sondern auch der Emigranten-Gemeinde. Ihr Bestreben war nicht, im Volk des Gastlandes aufzugehen, sondern die eigene Kultur zu pflegen, bis die Rückkehr möglich würde. So entstand unter Leitung von Paul Walter Jacob die “Freie Deutsche Bühne” als antinazistisches deutsches Theater, das zwischen 1940 und 1946 550 Aufführungen erlebte (Kießling 1981: 280). Allerdings richteten sich das anspruchsvolle Theater wie auch die Ernste Musik an eine Minderheit. Die meisten Emigranten wollten angesichts der schrecklichen Ereignisse in Deutschland und Europa mit Operetten und Liedern wie “Puppchen, Du bist mein Augenstern” unterhalten und zerstreut werden. Die Aufführung von Politischer Musik fand ohnehin nur vor einem kleinen Publikum statt, wie ein von Paul Walter Jacob im Arbeiterverein “Vorwärts” veranstaltetes “Konzert verbotener deutscher Musik” belegt (Pohle 1993: 348-349).

Die jüdische Einwanderung hatte schon vor der Nazidiktatur in Deutschland begonnen. Die argentinische Verfassung garantierte ab 1853 allen Einwanderern Religionsfreiheit. So wurde das Land zu einem attraktiven Ziel für Juden. Ihre Zahl betrug 1885 rund 10.000 und stieg bis Ende der 1920er Jahre auf knapp 200.000 an. Obwohl die deutschsprachigen Juden in Argentinien keine große Gruppe darstellten, brachten sie – gemessen an ihrer Zahl – bedeutende Leistungen für das Land hervor, so auch auf dem Gebiet der Musik: Die deutsche Firma Odeon, unter Vorsitz des Juden Seligmann, stellte in Argentinien Platten her (*Industria Musicales Odéon*), vor allem mit Folklore und Tangos. Diese wurden von der Firma von Max Glücksmann vertrieben, der später Aufnahmestudios betrieb und sich zur wichtigsten Figur der argentinischen Musikindustrie entwickelte. Odeon führte auch das Lizenzsystem im Lande ein, sodass Komponisten Geld für jede verkaufte Platte erhielten und nicht mehr mit einer Einmalzahlung abgespeist wurden (Schwarcz 1995: 274-275). Ernesto Drangosch, der bis zu seinem frühen Tod 1925 als bester Pianist Argentiniens galt, hatte in Deutschland bei den Komponisten Bruch und Humperdinck studiert. Er verband in seinen Kompositionen spätro-

mentische deutsche Tradition mit argentinischer Folklore (Lütge 1981: 285). Der Musiker und Musikwissenschaftler Erwin Leuchter ließ sich, aus Berlin kommend, 1936 in Buenos Aires nieder. Nach einer Dirigententätigkeit widmete er sich nur noch der Lehre und veröffentlichte verschiedene musikwissenschaftliche Bücher, darunter *30 Aires Populares Alemanes* (1952). Der Dirigent Teodoro Fuchs, 1937 ins Land gekommen, leitete u.a. das Symphonieorchester von Córdoba und später das Orchester von "Radio Nacional" in der Hauptstadt. Zwei Jahre später traf dort der Wiener Guillermo (Wilhelm) Grätzer ein, Komponist und Gründer des *Collegium Musicum* (1946), der in Berlin bei Ernst Lothar von Knorr und Paul Hindemith studiert hatte. Er übersetzte Carl Orffs Schulwerk ins Spanische (Gesualdo 1998: 360). German Weil und seine Frau, beide Musiker, gründeten das "Weil-Quartett" sowie eine Kammermusikschule und ein Konservatorium (Schwarcz 1995: 280). Die Sopranistin Hilde Mattauch aus Kaiserslautern, 1943 nach Argentinien emigriert, wurde 1963 als beste Sängerin Argentiniens ausgezeichnet. Der Pianist und Musikpädagoge Ernesto Epstein, geboren 1910 in Buenos Aires, wuchs in Deutschland auf und studierte Musikwissenschaft in Berlin. Er arbeitete als Musikwissenschaftler an der Universität von Buenos Aires und hatte als Radiomoderator eine eigene Sendung bei "LRA Radio Nacional". Dieser Sender übertrug per Tonband Aufnahmen von den Bayreuther Festspielen genauso wie später von den Musiktagen in Donaueschingen und aus dem elektronischen Studio des WDR in Köln. Dabei zeigte sich, dass das argentinische Publikum der zeitgenössischen Musik sehr offen gegenüberstand: "Die Musikmathematik des Kölner Studios wird von den jungen argentinischen Komponisten sehr ernst genommen", schrieb Johannes Franze (Franze 1961: 148), und sollte damit Recht behalten, wie an der Zahl argentinischer Komponisten zu sehen ist, die in Köln studierten (s.o.). Und schließlich Guillermo Knepler und Curt Weißstein, die als Musikkritiker ihren Beitrag leisteten. Diese unvollständige Aufzählung unterstreicht die Rolle der jüdischen Emigranten für das Musikleben in Argentinien.

#### 4.2 Geschwächtes Deutschtum

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg orientierten sich die Deutschen in Argentinien zunehmend an der neuen Heimat, u.a. weil kaum noch

neue Emigranten ins Land kamen und weil die ideologische und finanzielle Unterstützung aus dem Heimatland nicht mehr so stark war wie zu Vorkriegszeiten. Trotzdem kam auch die deutsche Folklore nach den Kriegsjahren wieder zum Vorschein. Donauschwaben gründeten 1946 den Sport- und Kulturverein "Jugend vom Süden", der bis heute sowohl eine Singgruppe als auch eine Blaskapelle unterhält (Lege 2007: 289). Ein Philharmonischer Chor unter Leitung von Leo Zeyen trat die Nachfolge der Singakademie an. Als 1964 Bundespräsident Heinrich Lübke auf Staatsbesuch in Argentinien weilte, sang ihm zu Ehren im *Teatro Colón* der größte Chor des Deutschen Sängerbundes (Franze 1992: 168).

Viele Deutsche gründeten Volksmusik-Gruppen, so z.B. das Orchester "Die Biermusikanten" oder die Blaskapelle "Bavaria" aus Buenos Aires. Sie besteht aus sechs deutschstämmigen Musikern und präsentiert bei ihren Auftritten – meist auf Oktober- oder sonstigen Volksfesten – ein deutsch-internationales Repertoire von "Rum and Coca Cola" bis zum "Zillertaler Hochzeitsmarsch". Die deutschen Kulturvereine blühten, solange neue Einwanderer ins Land kamen, spätestens aber die dritte Generation integrierte sich in eine argentinische Lebensweise (Pahlen 1996: 165). Trotzdem hatte z.B. die "Deutsche Chorvereinigung Villa Ballester" (1923) im Jahr 2007 rund 200 Mitglieder. In den verschiedenen Vereinen werden noch über 50% des Liedguts auf Deutsch gesungen (Lege 2007: 51). Deutsche Musik wird auch über das Radio verbreitet. Die "Deutsche Vereinigung Munro" produziert bis heute ein Radioprogramm namens "Heimat Melodien" (Lege 2007: 307) und seit 1996 existiert in Buenos Aires das Radioprogramm "Treffpunkt Deutschland", das jeden Sonntag vier Stunden übertragen wird. Neben Informationen aus Deutschland sendet man Musik aus den 1920er bis 1970er Jahren und Kinderlieder. "Radio Hier Deutschland" wiederum ist eine deutschsprachige Sendung, die im Norden der Stadt zu hören ist, jeden Sonntag drei Stunden lang. Sie präsentiert zweisprachig Informationen und deutsche Musik (Lege 2007: 595-597).

In der Kunstmusik spielten Deutsche auch wieder eine Rolle. Wilhelm Grätzer, Erwin Leuchter und Ernesto Epstein riefen 1946 das *Collegium Musicum* ins Leben, das sich der musikalischen Breitenbildung widmete, aber auch Seminare und Klassen für Komponisten und Tänzer anbot. Grätzer war bis 1976 künstlerischer Direktor des

*Collegium*. Am *Teatro Colón* hatten deutsche Künstler bis in die 1970er Jahre viele Gastengagements, stellvertretend sei Ferdinand Leitner genannt, der dort seit 1956 regelmäßig Dirigent war und 1967 den „Ring der Nibelungen“ von Wagner aufführte. Carlos E. Veerhoff, geboren 1927 in Buenos Aires, studierte in Berlin Musik und bereicherte seit den fünfziger Jahren das Musikleben der argentinischen Hauptstadt mit modernen Werken, von denen „Panta rhei“ 1955 mit dem Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf ausgezeichnet wurde (Lütge 1981: 285). Werner Wagner, der 1937 im Alter von zehn Jahren von Köln nach Buenos Aires übersiedelt war, komponierte verschiedene Sinfonien, die bei „Ricordi Argentina“ verlegt wurden (Gesualdo 1998: 400). Die Wiener Pianistin Poldi Mildner lebte seit 1941 in Buenos Aires; Isabel Aretz entwickelte sich zur bedeutenden Musikwissenschaftlerin und ging später nach Venezuela. Juan Pedro Franze, Komponist und Musikwissenschaftler, förderte in Artikeln und Radioprogrammen das Verständnis für deutsche Kunstmusik und sprach auf Vortragsreisen in Deutschland über die argentinische Musik. Seine *Geschichte der argentinischen Musik* erschien zuerst in Bonn. Schon sein Vater Johannes Franze, der 1920 nach Argentinien emigriert war, hatte als Musiklehrer und -kritiker gearbeitet und verschiedene Bücher über deutsche Musik verfasst (Gesualdo 1998: 347-348). Im Mai 2008 spielte zum 100-jährigen Jubiläum des *Teatro Colón* die Staatskapelle Berlin unter Daniel Barenboim im Luna Park. Das Gebäude selbst befand sich noch in Renovierung.

Neben den zuvor genannten Musik- und Gesangsvereinen kümmern sich heute u.a. noch folgende Vereine und Institutionen um den musikalischen Austausch zwischen Argentinien und Deutschland bzw. um das deutsche Liedgut in Argentinien:

- Goethe-Institut, Buenos Aires (1974),
- Deutsch-Argentinische Kulturgesellschaft (1922),
- *Guesher* (Jüdische Kultur-Gemeinschaft) (1937),
- Kulturzentrum der Wolgadeutschen,
- Österreichisch-Argentinischer Verein (1981),
- Posaunenchor Villa Ballester (1964),
- Chorvereinigung Villa General Belgrano, Córdoba (1951),
- Gesangsverein Harmonie, San Carlos Sud, Santa Fe (1876),
- Männer-Gesangsverein Esperanza, Santa Fe (1870),

- Deutsch-Argentinisches Kulturinstitut Rafaela, Santa Fe,
- Deutscher Verein Humboldt, Santa Fe (2001),
- Kultur- und Sportvereinigung Eldorado, Misiones (1959).

#### 4.3 Aktuelle Musik aus Deutschland

Das Goethe-Institut, dessen Saal während der Militärdiktatur vielen argentinischen Künstlern die einzige Auftrittsmöglichkeit bot, holte 1998 als Kulturbotschafter deutsche DJs nach Buenos Aires. Der Kölner Riley Reinhold knüpfte Kontakte zur heimischen Szene und stellte aus unveröffentlichtem Material eine CD für sein Label "Traum" zusammen: "Elektronische Musik aus Buenos Aires" (1999). Mittlerweile gehören die argentinischen DJs "Process" und Philippe Cam zu den festen *Acts* dieses Labels.

Rockmusik hatte in Argentinien lange Zeit einen schweren Stand. Konservative Politiker und Militärs bekämpften diese "revolutionäre" Musik, linke Intellektuelle lehnten sie als imperialistisch ab. Gegen Rockmusiker und Fans ging die Polizei gnadenlos vor. Regelmäßig wurden viele Zuhörer und Musiker bei Konzerten festgenommen und auf der Wache verprügelt, wobei es auch Todesfälle gab. Auf den Straßen kämpften die linksperonistischen "Montoneros" gegen die rechtsorientierten Peronisten und beide verprügelten Hippies, Rocker oder sonstige "Randgruppen".

Erst mit Ende der Militärdiktatur, 1983, konnte sich die Rockmusikszene entfalten und entwickelte sich zu einer der wichtigsten in Lateinamerika. Nur so ist das folgende Phänomen zu erklären: "Los Pantalones Muertos" lautet der Name einer in Argentinien sehr beliebten Punkrock-Band. In Deutschland ist sie unter dem Namen "Die Toten Hosen" bekannt. Die seit 1982 bestehende Band aus Düsseldorf tourte im Oktober/November 2009 durch neun Länder Lateinamerikas und besuchte für vier Konzerte auch Argentinien. Dort sind sie schon alte Bekannte, denn seit 1992 war das ihre 10. Tour nach Argentinien. Sie sind dort so beliebt, dass ein argentinischer Fanclub existiert. "Bei der argentinischen Jugend sind die Texte der Hosen bekannter als jene von Goethe oder Thomas Mann", schrieb 2003 die *Süddeutsche Zeitung*. 30 dieser Fans durften Anfang 2009 mit Sänger "Campino" für die argentinische Ausgabe des Albums "In aller Stille" ("La hermandad: en el principio fue el ruido") die Chöre für drei spanischsprachige



Bonustracks einsingen. Nicht vergessen haben die argentinischen Fans, dass “Die Toten Hosen” im Jahr 2001, auf dem Höhepunkt der argentinischen Wirtschaftskrise, für einige Konzerte ins Land kamen und nur einen symbolischen Eintrittspreis verlangten.

## 5. Fazit

Argentinien und Deutschland haben sich zu verschiedenen Zeitpunkten musikalisch gegenseitig sehr befruchtet. Der deutsche Beitrag zur Entwicklung der Kunstmusik in Argentinien – wobei klassische Musik aus Deutschland ohnehin als Weltkulturgut gilt – ist kaum abzuschätzen, der instrumentale Beitrag zum Tango offensichtlich. Die deutschen Gesangsvereine haben viel zum Erhalt ihrer eigenen Kultur beigetragen, wenig hingegen zur Bereicherung der Gastkultur. Die deutschsprachige Kultur wird in den nächsten Generationen in der argentinischen Gesellschaft aufgehen, das gilt dann auch für das deutsche Liedgut. Eine Chance besteht darin, die deutschen Vereine weiter für die argentinische Kultur zu öffnen und dann den deutschen Anteil einer ohnehin multikulturellen Einwandererkultur in einer globalisierten Welt zu pflegen und als einen Teil einer deutsch-argentinischen Identität anzusehen.

Die argentinische Musik in Deutschland wird einen wichtigen Platz im Musikleben behalten. Über die eigenen Grenzen hinaus hat der Tango musikalisch in Klassik, Jazz, Schlager und sogar in der Rockmusik Spuren hinterlassen. Wünschenswert wäre eine weitergehende Beschäftigung mit der argentinischen Musikkultur, die über den Tango hinausgeht, sowohl von Laien wie von Musikern und offiziellen Klangkörpern.

## Literaturverzeichnis

- Allebrand, Raimund (2003): *Tango. Das kurze Lied zum langen Abschied*. Bad Honnef: Horlemann.
- Alsmann, Götz (2004): “Eine deutsche Sicht: Götz Alsmann”. In: Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (Hrsg.): *Alles in meinem Dasein ist Musik... Kubanische Musik von Rumba bis Techno*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 477-486.
- Bieler, Jürgen (2004): “Tango in Europa während der Zeit des Faschismus 1930-1945”. In: *Tango Danza*, 2, S. 13-15.

- Birkenstock, Arne/Rüegg, Helena (1999): *Tango. Geschichte und Geschichten*. München: dtv.
- Buntenbach, Jörg/Hesse, Jörg (2001): *Tangometropole Berlin*. Berlin: Kastell.
- Cannilla, Flavio et al. (Hrsg.) (2007): *Argentina – Alemania. Un recorrido a lo largo de 150 años de relaciones bilaterales*. Buenos Aires: Embajada de la República Federal de Alemania.
- Czackis, Lloica (2003): "Tangele: The History of the Yiddish Tango". In: *The Jewish Quarterly*, 50, 1 (189), S. 44-52.
- (2004): "El tango en idish y su contexto histórico". In: Feierstein, Ricardo/Sadow, Stephen (Hrsg.): *Recreando la cultura judeoargentina*. Tomo 2: *Literatura y artes plásticas*. Buenos Aires: Milá, S. 29-40.
- Dietrich, Wolfgang (2002): *Samba Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*. Strasshof: Vier-Viertel-Verlag.
- Finkelstein, Kerstin E. (2005a): *Ausgewandert. Wie Deutsche in aller Welt leben*. Berlin: Ch. Links.
- (2005b): *Eingewandert. Deutschlands Parallelgesellschaften*. Berlin: Ch. Links.
- Franze, Johannes (1961): "Glanzvoller Aufstieg der deutschen Musik in Argentinien". In: *Mitteilungen des Instituts für Auslandsbeziehungen*, 2/3, S. 145-148.
- Franze, Juan Pedro (1992): "Der große Beitrag der Deutschen zum argentinischen Musikleben". In: Zago, Manrique (Hrsg.): *Presencia alemana en la Argentina/ Deutsche Präsenz in Argentinien*. Buenos Aires: Zago, S. 164-167.
- Fröschle, Hartmut (1979): "Die Deutschen in Argentinien". In: Fröschle, Hartmut (Hrsg.): *Die Deutschen in Lateinamerika: Schicksal und Leistung*. Tübingen: Erdemann, S. 45-90.
- Gesualdo, Vicente (1998): *Breve historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- Heß, Karin (2008): "Der Tango ist eine Musik, die ich im Herzen trage". In: Eick, Simone (Hrsg.): *Nach Buenos Aires! Deutsche Auswanderer und Flüchtlinge im 20. Jahrhundert*. Bremerhaven: Deutsches Auswandererhaus, S. 54-57.
- Jakob, Christfried (1912): *Das intellektuelle Argentinien und seine Beziehungen zur romanischen und germanischen Kultur*. Berlin: Süd- und Mittelamerika-Verlag.
- Keiper, Wilhelm (1938): *Der Deutsche in Argentinien*. Langenfalza: Beltz.
- Kießling, Wolfgang (1981): *Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*. Band 4: *Exil in Lateinamerika*. Frankfurt am Main: Röderberg.
- Lege, Klaus-Wilhelm (Hrsg.) (2007): *Argentinische Vereinigungen deutschsprachigen Ursprungs: ein Beitrag zur sozialen Verantwortung*. Buenos Aires: Camara Argentino-Alemana de Buenos Aires.
- Ludwig, Egon (2002): *Tango-Lexikon*. Berlin: Imprint.
- Lütge, Wilhelm/Hoffmann, Werner/Körner, Karl Wilhelm/Klingenfuss, Karl (1981): *Deutsche in Argentinien*. Buenos Aires: Alemann.
- Nonnenmann, Rainer (2008): "Eulenspiegel der neuen Musik. Ein Epitaph für Mauricio Kagel". In: *MusikTexte*, 119, S. 64-66.

- Pahlen, Kurt (1996): "Zur Rezeptionsgeschichte der deutschen Musik am Beispiel des Opernhauses von Buenos Aires (Teatro Colón)". In: Kohut, Karl/Briesemeister, Dietrich/Siebenmann, Gustav (Hrsg.): *Deutsche in Lateinamerika – Lateinamerika in Deutschland*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 162-181.
- Pohle, Fritz (1993): "Musiker-Emigration in Lateinamerika. Ein vorläufiger Überblick". In: Heister, Hanns-Werner/Maurer Zenck, Claudia/Petersen, Peter (Hrsg.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 338-353.
- Precht, Richard David/Hamacher, Konrad (1997): "Der letzte Tango im Revier. Die Heimat des Bandonions". In: *Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Nr. 13, S. 30-32.
- Sartori, Ralf (2008): *Tango in München – Geschichte und Gegenwart der Münchener Tangoszene*. München: MünchenVerlag.
- Scalisi, Cecilia (2001): "Cada vez más alemanes les fascina ver y aprender a bailar tango". In: *La Nación*, 28.04.2001 ([www.lanacion.com.ar](http://www.lanacion.com.ar)).
- Schlie, Raimund (2004): "Tango und Berlin. Annäherungen, Brüche und Missverständnisse". In: Ibero-Amerikanisches Institut (Hrsg.): *Berlin–Buenos Aires–Berlin*. Berlin: Schiler, S. 95-97.
- Schwabe, Kurt (1914): "Tangorausach". In: *Der Kunstwart*, Jg. 27, S. 23.
- Schwarz, Alfredo José (1995): *Trotz allem... Die deutschsprachigen Juden in Argentinien*. Wien: Böhlau.
- Schwarz, Alexander (2007): "La fuerza de la ambivalencia. Una charla con el compositor Mauricio Kagel sobre la identidad y los (des)encuentros de la cultura". In: Cannilla 2007, S. 105-108.
- Solare, Juan María (1998): "Fuga de cerebros". In: *Clásica*, 117, S. 16-17.
- Wicke, Peter (2001): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wolf, Nina (2007): *Deutschsprachige Vereinigungen in Argentinien. Eine Bestandsaufnahme*. Diplomarbeit. Passau: VDM Verlag Dr. Müller.
- Zago, Manrique (Hrsg.) (1992): *Presencia alemana en la argentina/Deutsche Präsenz in Argentinien*. Buenos Aires: Zago.

## Filme

- "Der letzte Tango im Revier" (WDR 1998).
- "Mit Koriander und Cumin: Argentinien" (HR 2009).
- "Süden – Kagel en Argentina" (Argentinien 2008).
- "Tangomanie – ein Stück Buenos Aires in Berlin" (ZDF 2008).
- "The Famous Lippmann + Rau Festivals" – DVD 1: "Legends of Folklore Argentino, Flamenco and Música do Brasil" (Tropical Music 2009).

**Tonträger (Auswahl)**

- Amortal (2004): *escualo*. Fearless Records.
- Bandonionfreunde Essen (o.J.): *Bandonion Freunde Essen*. CI Records.
- (1994): *Tango del Gruga*. Satiricon.
- BAP (2008): *Radio Pandora*. EMI.
- Bavaria Brass Band (2005): *Auf geht's mit Schwung!* Eigenverlag.
- Daniel Messina Trio (2002): *El sol sale*. Mulatina Records.
- Die Toten Hosen (2009): *La hermandad: en el principio fue el ruido*. JKP.
- Gabriel Perez (1999): *La Chipaca - Música Argentina Vol. 1*. Genuit.
- (2001): *Alfonsina - Música Argentina Vol. 2*. Genuit.
- (2005): *La Banda Grande - Música Argentina Vol. 3 para Big Band*. Genuit.
- Juan Llosas (2004): *Juan Llosas und sein Tango-Orchester*. Membran.
- Luis Borda (2005): *Orientación*. Enja.
- Luis Stazo (2007): *A mi esposa*. Fearless Records.
- Mauricio Kagel (2001): *Heterophonie*. Wergo.
- (2006): *The Mauricio Kagel Edition*. 2 CDs. Winter&Winter.
- Quique Sinesi (2000): *Microtangos*. Acoustic Music Records.
- Quique Sinesi/Daniel Messina (2001): *Prioridad a la emoción*. Art Mode Records.
- Semino Rossi (2009): *Die Liebe bleibt*. Koch Universal.
- Tangele (2008): *The Pulse of Yiddish Tango*. Tzadik.
- Tango Fuego (1996): *Encuentros*. Eigenverlag.
- Tango Real (1996): *Milongueando en Berlin*. Weltwunder.
- Titango (2000): *I tango you*. Danza y Movimiento.
- Un Tango Más (2007): *Esperatango*. Danza y Movimiento.
- V.A. (1995): *Buenos Aires To Berlin - Argentine Tango Bands In Germany 1927-1939*. Harlequin.
- (1999): *German Tango Bands 1925-1939*. Harlequin.
- (2004): *Echte Übersee Records Vol. II*. Übersee.
- (2002): *Swinging Ballroom Berlin II*. Universal [u.a. mit Adalbert Lutter und Eduardo Bianco].
- (2007): *German Tango Orchestras 1926-1942*. Harlequin.